

# SZEMLE

## KÖZÖS ÚTON. BUDAPEST ÉS KRAKKÓ A KÖZÉPKORBAN. KIÁLLÍTÁSI KATALÓGUS.

SZERK. BENDA JUDIT – KISS VIRÁG – GRAZYNA LIHONCZAK-NUREK  
– MAGYAR KÁROLY.

BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM, BUDAPEST, 2016. 335 OLDAL, ILLUSZTRÁLT

Hosszabb időre visszavezethető hagyománya van annak a törekvésnek, hogy a „Lengyel, magyar – két jó barát” („*Polak, Węgier – dwa bratanki*”), már a krakkói Czartoryski Múzeum 17. századi Haufnagel- és Baur-metszetein is érzékelhető, kis-sé romantikus ízű aforizmája a múzeumi kiállító-terekben, a (részben) művészeti emlékeket felvonultató kiadványok lapjain is érvényre jusson. E tematikán belül elsőként a Magyar Nemzeti Múzeum rendezett Báthory–Sobieski Emlékkiállítást 1933-ban, amely az erdélyi fejedelem lengyel trónra lépésétől (1576) számított több mint száz év tartalmas periódusának állított emléket. A történelmi folyamatokat ismertető írott források, oklevelek kiállításán túl számos festmény, ötvös- és iparművészeti emlék is bemutatásra került. A kiállítás katalógusában<sup>1</sup> pedig az intézmény akkori főigazgatóhelyetteséhez, Varjú Elemérhez hasonlóan a tárlat rendezője, Kossányi Béla sem titkolta: az esemény elsődleges eszmei gyökerei a két nemzet évszázados testvéri összefonódásában keresendők. A következő hasonló múzeumi reprezentációra egészen más történelmi szituációban került sor. 1978-ban az Iparművészeti Múzeum rendezett kiállítást „Lengyelországban működő, vagy lengyelekkel kapcsolatban álló mesterek” magyarországi gyűjteményekben őrzött műveiből.<sup>2</sup> A szintén ipar- és képzőművészeti emlékeket prezentáló seregszemle ebben az esetben a 15. század végétől a 19. század végéig tartó időszakra koncentrált. Egyfajta kíséző köteteként jelent meg azonban *A barátság ezer éve* című, ismeretterjesztő jellegű, gazdag illusztrációs anyaggal felvértezett könyv,<sup>3</sup> amely már a két állam teljes közös történetének ismertetésére törekedett, 1000 körüli alapításuktól egészen a 20. század második feléig.

E röviden felvázolt előtörténet, valamint a két nemzet között ténylegesen meglévő, triviális történelmi, művészettörténeti kapcsolódási pontok ismeretében nem merülhet fel komolyabb érv a téma tudományos újrainterpretálásával, illetve egy időszaki kiállítás keretein belül történő bemutatásával szemben. A Budapesti Történeti Múzeum elemzésünk tárgyát képező, Krakkó Város Történeti Múzeumával (*Muzeum Historyczne Miasta Krakowa*) közösen rendezett kiállítása élni is kívánt ezzel a lehetőséggel.<sup>4</sup> Noha a 20. század ún. „lengyel” kiállításai által kitaposott útra lépve egy meghatározott, a két város alapítása előtti időktől a Báthory István regnálásáig tartó korszakot igyekezett bemutatni, egyszersmind korábban nem tapasztalt módon újított a lengyelországi kölcsönzésekkel, a magyarországi közönség számára eddig ismeretlen művek bemutatásával. E tekintetben mindenképp komoly és fontos előrelépésről beszélhetünk az említett korábbi kiállításokhoz képest. A rendezést motiváló szemléletben, a terminológiában azonban a 20. században tapasztalt sajátosságok látszanak állandósulni. Úgy fest, hogy a testvéri összefonódás lázában égve sajnos ez a kiállítás sem igazán tudta levetni magáról az „ezer éves közös múlt” prekoncepciójának – a tudományos szemléletet gyakorta fogva tartó – béklyóit. Ennek jele többek közt a „barátság” szónak nem csupán a katalógus elnöki és polgármesteri köszöntőiben, hanem az egyes tanulmányokban is tapasztalható, feltűnő gyakorisága. A problémát természetesen nem a pozitív kulturális kapcsolatok kihangsúlyozása, hanem inkább maga az attitűd jelenti. A kiállítás helyenként kevésbé tudományos szempontoknak történő alárendelése ugyanis azzal a veszéllyel fenyegethet, hogy az eredmény pontatlan képet nyújt a közös múlt egy

kiemelt szakaszáról a közönség számára. A múzeumi népművelés, továbbá a hozzá hasonló egyéb funkciók ellátásához tehát a *kiterjedt* tudományos munka szolgáltat nélkülözhetetlen alapot.

És itt jutunk el a másik, a legfőbb problémához. Bár az igazgatói nyitó sorok a felvonultatott anyag leírásakor egységesen első helyre teszik a „műtárgyakat” – megelőzve az írott dokumentumokat, régészeti leleteket, kézműves tárgyakat –, a közös törekvések ismertetésekor mindezt egyik esetben sem követi a két város történetének bemutatásán belül a *művészettörténeti szempontrendszer*ek megemlítése. A kiállítás rendezését, a bemutatott anyag kiemeléseit, csoportokba rendezését, egyes összefüggéseinek értelmezéseit tekintve csupán elvétve találkozunk művészettörténet-tudományos szemlélettel. Ahogy – néhány tárgyleírását nem számítva – a katalógusból is hiányzik ez az irány: egy átfogó művészettörténeti előtanulmány, továbbá a téma kibontakozása során nélkülözhetetlen, szakirányú reflexió. Szögezzük le rögtön, hogy az itt leírt jelenség korántsem szituatív jellegű, hanem egyre inkább általánossá váló tendenciát tükröz. Nem teljesen új keletű, s nem kizárólag a hazai muzeológiára jellemző ugyanis az, hogy az – adott esetben a múzeum világán kívül eső – pillanatnyi érdekeket szolgáló, mind jobban presztízzsé váló (elsősorban időszak) kiállítás megrendezése során a tudományos kapacitás sokszor képtelen követni a megváltozott elvárásokat.<sup>5</sup> Az itt megfogalmazott kérdéseink tehát nem kívánják a kiállítást és annak katalógusát a kontextusukból kiragadni, feltételezett hiányosságait és pontatlanságait önmagukban álló negatívumokként pellengérre állítani.

Ennek ellenére hisszük, hogy ezúttal a kritika nem olyasmit kér számon a tárlaton, amire az nem is vállalkoz(hat)ott volna. Tisztában vagyunk azzal, hogy egy történeti, az adott történelmi kérdéseket, folyamatokat ismertető seregszamláról van szó. A befogadó intézmény pedig egy város-történeti múzeum, amelynek létrehozását, mint Európában és a világon mindenhol, a történeti és régészeti kutatásokon túl a helyi lakosságnak a város történetére irányuló érdeklődése készítette elő.<sup>6</sup> És amelynek múzeumi krédójára – Kammermayer Károly és Kuzsinszky Bálint kora óta folyamatosan – bizonyos fokig „a személyes lokális kötődés és a múlt nem csak tudósi [kiemelés – K. G.] megközelítése”<sup>7</sup> a jellemző. Természetes, hogy mindez az egyes időszaki kiállítások tematikájának kiválasztását, azok rendezési módját, profilját is nagymértékben meghatározza – nincs ez másképp az elemzésünk tárgyául szolgáló tárlat esetében sem. Mindazonáltal hadd hívjuk fel a figyelmet a Budapesti Történeti Múzeum megalapítása történetében fontos

állomásnak számító 1880-as aquincumi ásatásokra, amelyek kapcsán a korabeli sajtó a főváros lakossága, valamint a *tudományos világ* feszült érdeklődéséről számolt be.<sup>8</sup> A mindenkori „tudományos világ” pedig meglehetősen sokrétű, heterogén entitás. Ezért úgy gondoljuk, hogy egy az itt ismertetethez hasonló jellegű, s különösen a múlt egy középkori szakaszát bejáró kiállításnak elengedhetetlen, tevőleges része a művészettörténeti szempontú értékelés is, a régészeti, jogtörténeti, történelmi, településtörténeti és egyéb további kritériumok mellett. (Végső soron múzeumi térben, a művészet történetének emléanyagát adó művek közt járunk, amelyek nem pusztá kulisszák.) A művészettörténeti szempont érvényesítése nélkül a múlt bizonyos összefüggései egészen biztosan láthatatlanná, megfoghatatlanná válnak – s nem is csupán a művészet-történészek számára.

Ilyen esetben a művészettörténeti recenzió feladatát abban látjuk, hogy az adott keretek és lehetőségek szerint pótoljuk azt a tudományos szempontrendszert, amelyet a kiállítás és a katalógus sporadikus jelleggel – főleg a középkori művészetet érintő kérdéseinek értékelésében – mellőzött.

A hagyományos felfogás szerint rendezett kiállítás anyaga kronologikus rendben haladt az L alaprajzú, helyenként az egyes darabok reprodukcióit hordó, igényes molinók által dekorált térben. Erre az elvre épül katalógusa is: a három bevezető tanulmányt a tárlat hat szekciójának egyes szakkikkeit, majd az adott témához kapcsolódó tárgyak katalógustételei követik. Már ezen a ponton több kérdés merül fel. A művészettörténeti bevezetés említett hiányához hasonlóan sajnálatos az átfogó történeti, egyháztörténeti, adott esetben régészeti, a feltárások előzményeit, valamint jelenlegi állását ismertető bevezetés elmaradása. Előbbi részben pótolja Wojciech Kozłowsky *Magyarország és Lengyelország dinasztikus kapcsolatai, 1240–1600* című munkája,<sup>9</sup> amely viszont a két város alapítását körüljáró harmadik szekció fejezetébe került.

Úgy szintén vitára adnak okot az egyes tematikus csoportok címei: „Genezis”, „Vereség”, „Teremtés”, „Dicsőség”, „Fénykor” és „Hanyatlás”. Az egyik probléma ezzel a felosztással szerkezeti, illetve logikai természetű, s rányomja a bélyegét a tárlat felépítésének egészére. Elsődlegesen olyan prózai kérdések merülnek fel az olvasóban, hogy például miként szenvedhet valaki vereséget megteremtése előtt, avagy hogy pontosan miben keresendő az árnyalatnyi történeti különbség a dicsőség kora és a fénykor között. Ám esetünkben mindez kevesebb relevanciával bír. Jóval jelentősebb (művészettörténeti) következményei vannak a vereségként ki-

emelt tatárjárás – egyébiránt a magyar művészet-történet-írás valamennyi régi szintézisére<sup>10</sup> jellemző – túlhangsúlyozásának. Az 1241–42-es éveknek az Árpád-kori művészetben belüli egyetlen lényeges belső korszakhatárként történő megjelölése az egyvágányú stílustörténeti modellel szakító, és az adott művészettörténeti korszakon belül a domináns korstílussal párhuzamosan működő stílusirányzatok, tendenciák lehetőségével számoló pluralisztikus művészettörténet-írás<sup>11</sup> szempontjából inkompatibilis. Túlságosan kevés teret hagy ugyanis a román mellett a gótikus formakincset is átvevő folyamatok korábban (pl. Île-de-France-i kora gótikus stílus megjelenése III. Béla esztergomi udvarában) és később is meglévő, a kései romanikának a 13. század végi művészet produktumaival párhuzamos jelenlétének. Mindez következetlenségekhez vezet. Így például a kiállításon az egyes 12. századi óbudai kőfaragványok a következő századbeli változások előzményeiként a városalapítás szekciójában kaptak helyet, a katalógus ugyanakkor – szigorú kronologikus rendet tartva, egyszersmind leválasztva azokat a művészettörténeti folyamatok egységéről – ítéltelműnek tűnik, hogy egy ilyen mértékben sokrétű, összetett emléktanyag bemutatásakor csak problémát jelent a túlságosan szigorú korszakhatárnak minősülő évszámokhoz, történelmi eseményekhez ragaszkodni. Ráadásul rekonstruálható-e kellő módon a kiemelt esemény? Esetünkben aligha. Így a kiállítás egyik látványos arányeltolódása, hogy míg a katalógus mind a középkori Krakó, mind Buda, illetve Pest vonatkozásában közöl egy-egy értékes történeti tanulmányt a mongol invázióról, addig a kiállítóterben kizárólag a tatárjárás lengyelországi vonatkozásai jelentek meg az ún. Lajkonik-felvonulást ábrázoló, 1820-as Michał Stachowicz-olajfestmény, valamint több, az adott korszak egy bizonyos periódusát részlegesen rekonstruáló 13. századi régészeti lelet, pl. nyílhegy, edény segítségével. A középkori Európát ért legkomolyabb katonai támadás, amely épp Magyarországot sújtotta a legerősebben, nem kapott helyet a tárlaton.

A csoportosítás másik fő problémája a „dicső középkor” romantikus illúzióját keltő hangulatvilágban rejlik. Hamisítatlan (egyszavas) *blockbuster-fejezetcíme*kről van ugyanis szó, amelyek összhangban állnak a kiállítás egyik elsődleges, vállalt célkitűzésével. A Łukasz Walas, Jacek Zienkiewicz, Michał Szczerba és Benda Judit által írt bevezető idézve: „Hasonlóan fontosnak tartjuk ugyanakkor, hogy a történelmet *vonzó és világos* [kiemelés – K. G.], valamint a magyar közönség számára is befogadható és érthető formában szemléltessük.”<sup>12</sup> Meglehetősen pregnáns mondat. Második felét ille-

tően fontos volna tudni, hogy a leírtak a négy szerző közös álláspontját tükrözik-e (a szöveg egészéből inkább ezt lehet kiolvasni), vagy a lengyel fél iránymutatását. (Minden bizonnyal az utóbbit, vagyis a kérdéseink ebben az esetben pusztán a konkrétabb megfogalmazás hiányából fakadhatnak.) A mondat első felében említett „vonzó és világos” forma említése pedig a hazai múzeumügy általános, lényegében a 19. századig visszanyúló nagy kérdésére világít rá. Arra a konfliktusra, hogy vajon a múzeumot alapvetően tudományos tevékenységet, vagy inkább népművelést – illetve egy ideje ezzel párhuzamosan, néhány esetben pedig e helyett: népszórakoztatást – végző intézményként tartjuk-e számon.

Az alapvető jogszabályokon, valamint a szaktudósok munkáján alapuló szakmúzeum típusának kialakulása az 1870-es évekre tehető, és elválaszthatatlan a Magyar Nemzeti Múzeumtól, illetve Pulszky Ferencnek<sup>13</sup> az intézményben folytatott tevékenységétől.<sup>14</sup> Míg azonban Eötvös József minisztériumi berendezkedése szerint a múzeumok a tudományos intézetek kategóriájába tartoztak, addig az előző századfordulón Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter – minisztériumi osztálytanácsosával, Koronghi Lippich Elekkel karöltve – már a népművelésre helyezte az elsődleges hangsúlyt.<sup>15</sup> Később Klebelsberg Kunótól kezdve Hóman Bálint – sok tekintetben káros – 1934. évi VIII. törvényéig<sup>16</sup> (ún. *lex Hóman*) a múzeum elsődlegesen tudományos intézményként történő meghatározása „papíron” nem is lehetett kérdés, ugyanakkor mindvégig nyitva állt az ajtó másfajta szerepek becsempészésére is. A helyzet napjainkra még kielezettebbé vált.<sup>17</sup> Természetesen nem azt tartjuk problémának, hogy a tudományos műhelyként működő múzeum egy tetszőleges kiállítás alkalmával az összeállított anyagot „vonzó és világos” formában prezentálja. Probléma akkor merül fel, amikor szinte minden, így a tudományos szempontok is alárendelődni látszanak ennek – a bevezetőben említett „barátság” fogalmával, valamint az „ezeréves közös múlt” nosztalgikus, délibábos ábrándjával kéz a kézben járó – „vonzó és világos” formának. Ez az irány tükröződik ennek a kiállításnak meglehetősen didaktikus jellegében, a kísértőszövegek végtelen áradatában, a temérdek másolat, makett, számítógépes installáció prezentálásában, amelyek már-már elnyomják a múzeum elsődleges szereplőit, az autentikus műtárgyakat. Pedig az adott esemény által felvetni kívánt problémát kizárólag ez utóbbiak, a – helyesen interpretált és pozicionált – művészettörténeti-történeti emlékek tudják körvonalazni, s nem a múltnak e dokumentumértékű mankókként felfogott tárgyakon keresztül történő modern rekonstrukciós kísérletei. Ezen

az úton elindulva, az eredmény a legtöbb esetben a tudományos szférán kívülről érkező befogadó számára is túlon túl direkt, egyirányú, végső soron pontatlan képet festhet, melynek célja a múltba való, bizonyos tekintetben lehetetlen behelyezkedés. Mintha a megismerés iránya, illetve annak céljai változtak volna meg. Míg Babits Mihály szerint „Múlt nélkül nincs jövő, s mennél gazdagabb a múltad, annál több fonálon kapaszkodhatsz a jövőbe.”,<sup>18</sup> addig az elemzésünk tárgyát képező kiállítás első tábláján ez állt: „A tárgyak jelentős hányada a városok lakóinak hétköznapijaiba ad betekintést...” Ennyi talán elegendő is ahhoz, hogy érzékeltessük a tárlat egésze által szolgáltatott elsődleges célokat.

Didaktikussága leginkább az anyag elrendezésének módjában volt tetten érhető. A seregszemle az aktuális korszakot, illetve a hozzá kapcsolódó szűkebb tematikát reprodukáló művek közül a terem bal oldalára csoportosította a magyar (budai, pesti), a jobb oldalára a lengyel (krakkói), míg középre azokat a műveket, melyek valamilyen közös pontot, személyt, eseményt, jelenséget körvonalaztak.

Rögtön a nyitány megmutatta, mennyire nehéz a kellő egyensúly megtartása ebben az elrendezésben. A két város előzményeinek számító települések eredetét magyar részről egyedül az 1664-ben megjelent *Nádasdy Mausoleum* Attila, hun királyt ábrázoló rézmetszete képviseli, mivel a középkori magyar krónikák úgy tartották, hogy az egykori Buda az uralkodó városa volt. Attila szerepeltetése viszont a lengyel vonatkozásokkal bíró anyagban nem teljesen problémamentes. 1486–1489 között ugyanis – ez sem a kiállításon, sem a katalógusban nem kerül említésre – éppen IV. Kázmér krakkói udvarában írta az olasz humanista, Filippo Buonaccorsi, ismertebb nevén Callimachus *Experiens Historia Attilae* című művét. A vállaltan Mátyás-ellenes vitairat szerzője a barbár uralkodó archetípusának számító Attila negatív tulajdonságait vonatkoztatta a lengyel király aktuális politikai ellenfelére, Hunyadi Mátyásra. A szöveg és a köré épülő gondolatrendszer képzőművészeti vonatkozása a Mátyás-ikonográfia izolált portrétípusában ragadható meg, amely a Magyar Nemzeti Múzeum egy 16. és egy 18. századi olajfestményén ölt testet.<sup>19</sup> Ezek az *Attila secundus*ként ábrázolt Mátyás a barbár uralkodó típusának diabolikus ikonográfiai jegyeit (hegyes fül, rövid, sötét haj és ritkás szakáll stb.) viseli. Mindez hűen érzékelteti, hogy Attila alakjának szerepeltetése a kiállításon erőteljes kontrasztot alkot a Krakkó városának eredetét elbeszélő történettel, vagyis Krak hercegnek a 13. századi krakkói püspök, Kadłubek Boldog Vince (Wincenty Kadłubek) által leírt legendájával. Utóbbit a nyitó szakaszban Aleksander Gwagnin 1611-es fametszete mutatta

be, kiegészülve Jan Kanty Hruzik 1849-es, Krakkó látképét ábrázoló színes olajfestményével. Vagyis nemcsak tartalmi, hanem vizuális kontrasztról is beszélhetünk. Buda látképét, a város korábbi, adott esetben középkori állapotát rekonstruáló mű az egész kiállításon alig szerepelt. Kivételt mindössze annak első látképe, az 1493-as Schedel-krónikabeli metszet (Krakkóé mellett), valamint Erhard Schön 1541-es, Buda ostromát ábrázoló metszete képez. A középkori állapotoknak eme vizuális forrásokra épített, közvetlen, a historiográfiai reflexiót mellőző megidézési szándéka a kiállításnak az imént elemzett általános szemléletmódját tárja elé. Ezen a ponton meg kell említsük, hogy 1920-ban Lux Kálmán éppen Hartmann Schedel és Erhard Schön metszeteire alapozva készítette el a budai vár albummá szerkesztett<sup>20</sup> rekonstrukciós rajzait. A munkájához kiindulási pontul szolgáló művek itt megjelenő múzeumi reprezentációja a magyarországi historizmusnak a 20. században is markánsan jelen lévő romantikus szemléletéhez látszik kapcsolódni.

Úgyszintén némi kiegyensúlyozatlanság ragadható meg a nyitány második felében, amely a két város közötti párhuzamot az első vértanú püspökök, Szent Gellért, illetve Szent Szaniszló személyén keresztül igyekszik megjeleníteni. A Magyar Anjou Legendárium<sup>21</sup> facsimiléjének miniatúrája előbbi mártíromságát ábrázolja, míg az 1252-ben Velletri Jakab pápai legátus parancsára lejegyzett pergamen-kézirat utóbbi csodáinak az elbeszélését foglalja magában. Vagyis a vizuális hangsúly ebben az esetben a magyar oldalra került. Ezenfelül, bár személyük, valamint az általuk betöltött szerepek nagyobb vonalakban valóban párhuzamba állíthatók, fel kell hívni a figyelmet a Szent Gellért és Szent Szaniszló alakja közt mutatkozó komoly különbségekre is. Utóbbi – párizsi tartózkodását leszámítva – otthon, Krakkóban és Gnieznóban végezte tanulmányait, ellentétben az eltérő kultúrkörből, Velecből Magyarországra érkező Gellérttel. Továbbá összességében is elmondható, hogy a lengyel vértanúsztent sokkalta erősebben kötődött Krakkóhoz – ahol az egyházmegye élén állt –, mint a Csanádi püspökség megalapításában szerepet vállaló Gellért Budához. Mindezt elsősorban egy általánosabb jelenség miatt említjük, amely tehát a két püspök személye közti eltérésekből is levezethető. A „közös út” szempontjából ugyanis korántsem érdektelen, hogy nem csupán Gellért és Szaniszló személye, hanem Buda és Pest, illetve az első ezredforduló óta önálló püspökséggel bíró Krakkó városa is teljesen eltér egymástól a vizsgált periódus jelentős részében. Az önálló egyházszervezet kiépülésén túl Krakkó az egyesült lengyel királyság központjává is jócskán előbb vált, mint hogy Budán állandó

udvar létesült volna. Ezek a középkori művészetet és annak modern interpretálását egyaránt alakítani képes tényezők. Gondoljunk csak arra a tényre, hogy a középkori Magyar Királyság művészetét tekintve milyen mértékű különbség mutatkozik az ország világi és egyházi központjait egyaránt magában foglaló Dunántúl, valamint az egyéb régiók között.<sup>22</sup> Az ehhez hasonló körülményekre pedig egy kiállításnak és katalógusának – a valótlan, jelentőségében akár alul-, akár felülreprezentált, kevésbé hiteles történeti kép rekonstrukciójának az elkerülése végett – fokozott figyelmet kell fordítania.

A rendezési elv utolsó, ám talán legfőbb hiányosságaként említhető, hogy a lengyel–magyar közös történet egyik legfontosabb figuráját, I. Lajost (magyar király: 1342–1382; lengyel király: 1370–1382) egy általa kiadott oklevél másolatának bemutatásán túl nem szerepeltette a kiállítás. Mindez még kevésbé érthető annak fényében, hogy lánya, Hedvig, lengyel királynő (1384–1399) a magyar–lengyel szakaszban nyert feltűnő bemutatást Wladislaw Rossowski 1884-es, *Hedvig bevonulása Krakkóba* című olajképeivel. Úgyszintén önálló festmény, az ismert 1583-as Marcin Kober-féle portré jelenítette meg a másik magyar uralkodóból – jelesül erdélyi fejedelemből (1571–1586) – lett lengyel királyt, Báthory Istvánt (1576–1586). I. Lajosról, pecsétjeit<sup>23</sup> nem számítva, két középkori ábrázolást ismerünk – mindkettő könyvillusztráció. Az 1488-ban megjelent Thuróczy-krónika királyi felségjelvényeivel ábrázolt, frontálisan trónoló, Maiestas-típusú fametszet-képmása mellett az udvarában készült Képes Krónika frontispiciuma<sup>24</sup> említendő. Esetleges – facsimilében történő – bemutatása a Gellért-legenda illusztrálásaképp kiállított Magyar Anjou Legendáriumnak is értékes pandanjául szolgálhatott volna, felvillantva a 14. századi könyvfestészet egy fontos, döntően művészettörténeti problematikájú szeletét. Ezt a témát, noha a tárgyául szolgáló könyvfestészeti emlékek nem rendelkeznek közvetlen lengyel művészeti vonatkozásokkal, a katalógus is megemlíti. A szóban forgó szövegrész szerint a Magyar Anjou Legendárium egy összefüggő, a magyarországi Anjouk uralmának középső szakaszában készült kódexcsoport része, amelynek a Képes Krónika mellett tagja még a Neksei Biblia és az Isztambuli Antifonálé.<sup>25</sup> Anélkül, hogy az igencsak összetett kérdés átfogóbb vizsgálatába bocsátkoznánk, a következőkre hívnánk fel a figyelmet. A Képes Krónika, bár stiláris szempontból valóban rokonítható az ún. „bolognai csoport” kódexeivel, képi díszét tekintve egyszersmind új szakaszt is képvisel azokhoz képest. Az analógiák felsorolásából éppen Vásári Miklós *Decretales-kódexei* maradtak ki, melyek az egyedüli, az egész kör datálására

nézve irányadó évszámot (1343) tartalmazzák. Az említett Isztambuli Antifonálé<sup>26</sup> többek közt alacsonyabb kvalitása okán, a Képes Krónikával való rokonságát illetőleg került előtérbe szakmai vitákban.<sup>27</sup> Kimaradt viszont a katalógus felsorolásából az oxfordi *Secretum secretorum*, mely minden bizonnyal joggal említendő a felsorolt kódexek művészettörténeti kontextusában.<sup>28</sup>

Az eddig fölismert jellegzetességekre építve, folytassuk a kiállítás rendezésének elemzését az anyag válogatása felől közelítve. Amint azt a katalógus bevezetőjéből megtudjuk, a rendezők első lépésként kiválasztották „azokat a tárgyakat, amelyek készítésük időpontja, rendeltetésük vagy az általuk közvetített kulturális tartalom révén közvetlenül kapcsolódnak a kiállítás témájához [kiemelés – K. G.]”.<sup>29</sup> Ebben semmi kivetnivaló nincs, az első lépés nem is igen lehetett volna más, egy középkori anyag összeállításakor pedig valóban az itt felsoroltak a válogatás reális szempontjai. Mindezt a következő fázisban viszont annak a kérdésnek az elkerülhetetlen vizsgálata kell kövesse, hogy a kiválasztott tárgyak miként kapcsolódnak, illetve egyáltalán kapcsolódnak-e egymáshoz. Ezen a téren a kiállítás egészét tekintve némi következetlenséggel szembesültünk, amelyet nem tudunk mással magyarázni, mint a rendezés előkészítése során az egyes belső összefüggéseket megteremteni, majd értelmezni képes művészettörténeti szemléletmód ignorálásával. Ennek következménye, hogy a szabályos, kronologikus, didaktikus felépítésmód ellenére sem bomlanak ki a művek – a művészettörténeti narratívát, azaz kollektív örökségünk olvasatát körvonalazni képes, egyszersmind a laikusok számára is informatív – árnyalt jelentéstartalmai, lehetséges valós kapcsolódási pontjai.

A kiállított művek közti belső koherencia hiánya a lengyel anyagot tekintve a „Genezis”-szekcióban, a krakkói egyházszerzés bemutatása során a legszembeötlőbb. Az első két darab egy 11. századi kereszt alakú bizánci függő, valamint egy 15. századi, szakállas, alabárdos férfi szentet, talán Szent Olafot, vagy, ami még valószínűbb, a Krakkóban született Szent László magyar királyt ábrázoló, zöld mázas kályhacsempe. Összefüggés nem mutatható ki köztük, sőt, lényegében a krakkói egyházszerzés kontextusában is két, időben, illetve térben marginális műről beszélünk. Előbbi a város igen korán meglévő keleti tájékozódásáról tesz tanúbizonyságot, utóbbi pedig több mint négy évszázaddal a lengyel egyházszerzést követően készült. Hangsúlyozandó, hogy természetesen ezeknek a műveknek is helyük van a kiállításon, csak nem ebben a kontextusban, nem azt a látszatot keltve, mintha konkrét kapcsolat lenne köztük.

Ugyanennek a szekciónak a következő három, együttesen bemutatott műve közül kettőről már nem mondható el az egyházszerzés szempontjából értendő periferiális jelleg. E három illuminált kódex a waweli székesegyház 1100 óta jelentős könyvállományt számláló gyűjteményéből származik. Időrendi sorrendben: egy észak-itáliai mester által 800 körül készített, a nagybőjti prédikációkat tartalmazó kéziratról, Szent Emmerám evangéliumos könyvéről, vagyis a Regensburgi Evangelistariumról (1099–1101), valamint Jan Długosz Szent Szaniszló történetét bemutató 15. századi krónikájáról van szó. Utóbbinak a BTM-ben bemutatott, nyomtatott példányát 1579-ben adták ki. A Długosz-féle krónika nem kapcsolódik a két korábbi kódexhez, amelyek között viszont komoly művészettörténeti összefüggés ragadható meg. A Regensburgi Evangelistarium az Ottó-kori figurafelfogás stílár és ikonográfiai örökségének a 11. század végi egyházi reform köréhez tartozó emléke. E stílus eredője a felső-ausztriai lambachi kolostor falképeiben keresendő, melyek a Salzburgi érsekség területén is állandósították a – Regensburgi Evangelistarium formanyelvét is befolyásoló – *észak-itáliai hatásokat*.<sup>30</sup> Nem hallgatható el, hogy mindennek a középkori magyarországi emlékszenvedőben is megvan a lenyomata. A hazai emlékek közül a Regensburgi Evangelistarium legközelebbi analógiáiként említhetjük a 11. század végi feldebrői falképeket,<sup>31</sup> valamint a 12. század első felében, Salzburgban készült Csatári Bibliát<sup>32</sup> – továbbá az azonos műhely munkájaként számon tartott Walthar-Bibliát. Ez a salzburgi stílus idővel szinte mindenütt megjelent a dél-német területeken; fontos emléke például a Regensburg melletti Prüfening bencés reformkolostorának temploma. Falképei,<sup>33</sup> amelyeket a 12. század második negyedében festettek, az alapító, Ottó bambergi püspök mellett a regnáló császárt, V. Henriket is megjelenítik. A mennyei és a földi hatalommegosztás ottoniánus koncepciójának ikonográfiai programja hasonlóképpen ölt testet a Regensburgi Evangelistarium kiállított illuminált lapján is: a felső három árkádív alatt III. Henrik császár, valamint fiai, IV. Henrik és II. Konrád bajor hercegek jelennek meg, alattuk a regensburgi püspökökkel. Eszerint a hatalom forrása Krisztus, továbbadva azt a földi hatalom birtokosának, a világi uralkodónak, akinek tükröképe az egyház élén álló személy. A kiállított anyagon belüli művészettörténeti összefüggések gyakori háttérbe szorulásának eklatáns példaként említés nélkül marad a mennyei és a földi hierarchia felvázolt, s nem kis mértékben bizánci eredetű elgondolásának jelenléte egy másik bemutatott tárgyon. A 976–978 közé datált, egykori bizánci érméből kialakított me-

dál, ún. *miliaresion* előlapján a kereszt két oldalán egy-egy uralkodó mellképét ábrázolja.

A belső koherencia hiányának másik, ez esetben a kiállítás egy hosszabb szakaszára érvényes példája a vörösmárvány emlékek alkotta összefüggérendszerrel kapcsolatos. Pedig minden tekintetben igencsak feltűnő és koherens jelenségről van szó. Hiszen Stiborici (II) Stibor síremlékének<sup>34</sup> (1430–1434) másolatától kezdve, a budai Nagyboldogasszony-templom délkeleti kapujának befallazásából előkerült Madonnán át, egészen a 16. század eleji epitáfiumig, gyakorlatilag az egész kiállításon ott van a vörös tömött mészkő – s (II. Ulászló budai palotájának címeres-monogramos baluszterpillérjét leszámítva) mindig a terem bal oldalán. Egy Krakko valamint Buda/Pest múltját ilyen formában bemutató kiállítás keresve sem találhatott volna magának a vörösmárványnál alkalmasabb művészeti „alkotóelemet” ahhoz, hogy egy speciálisan magyar, s idővel a lengyel művészetre is hatni képes, átfogó művészettörténeti jelenséget prezentáljon. A tárlat és katalógusa viszont az egyes vörösmárvány faragványok bizonyos másodlagos témákat közvetett módon kísérő, véletlenszerű bemutatására, illetve tételszerű felsorolására szorítkozik. Az igazán komoly művészettörténeti kérdések így módon fel sem vetődhetek. Sajnos a katalógus bibliográfiájából is hiányoznak az idevágó tételek, többek közt Lővei Pál 1992-es alapvető cikke,<sup>35</sup> valamint a téma néhány további, fontos feldolgozása.<sup>36</sup> E kihagyott lehetőség árulkodóan jellemzi a kiállítást és annak katalógusát is. A vörösmárvány faragványok exponálásával ugyanis kiderülhetett volna, hogy a szűkebb régióban – a Salzburg környéki bányákon kívül – kizárólag az Esztergom környéki lelőhelyeken bányászták az építészettörténeti szempontból oly fontos nyersanyagot, és abból többek közt lengyelországi művek elkészítését célzó exportra is jutott. Kiderülhetett volna az is, hogy hazánkban a 14. századtól Buda volt az a város, ahol minden kétséget kizárólag alakultak vörösmárvány megmunkálására specializálódott műhelyek, amelyek produktumai között épp a BTM kiállítótermeiben sétálunk. De erre a későbbiekben még visszatérünk.

Előbb vegyük számba a tárlat kétségkívül pozitív példáiként azokat a szekciókat, csoportokat, ahol az egyes helyesen válogatott és pontosan elhelyezett művek közt valódi – a rendezés által is hangsúlyozott – kapcsolatok mutatkoznak. Ilyen és minden más szempontból is a kiállítás talán legjobban sikerült része a Buda városának alapítását bemutató rész. A Várhegy erősítése során IV. Béla 1245–1247 között, vagyis nagyjából Krakko városának alapításával (1257: a magdeburgi jog bevezetése) egy időben telepítette le az új közösséget. Krak-

kó alapítását egyetlen kortárs darab, az 1257-es városalapító okirat másolata reprezentálja. A budai oldalon a kiemelkedő művekből alapos gonddal összeválogatott anyag tartalmaz együttest alkot. A logikus viszonyrendszerben pontosan elhelyezett művek narratívát bontanak ki, amely a középkori magyar művészet egyik fontos periódusának fejlődéstörténetét is képes bemutatni. Előzményként az óbudai Szent Péter prépostsági templom jelenik meg, három kőtöredékkal: egy szőlőt csipegető madarakkal díszített pilaszterfővel, egy állatküzdemes töredékkal, valamint egy indafonatos kerettöredékkal – egységesen 1150-nél korábbra datálva. E faragványok a hazai emlékanyagon belül bizonyos 12. századi pécsi és somogyvári emlékekkel tanúsítanak rokonságot, tágabb művészettörténeti összefüggéseik pedig a modenai Wiligelmus közeli örökségéhez kapcsolják őket. Analógiaként a nonantolai bencés apátság faragványaira, továbbá a modenai székesegyház nyugati középső kapujának keretezésére szokás hivatkozni,<sup>37</sup> ám emellett talán megemlíthetők az utóbbi déli és főleg északi kapuja, a Porta dei Principi és a Porta della Pescheria kőfaragványai. A városalapítás korát, az alapító személyét IV. Béla aranybullája képviseli. Itt is megjelenik ugyanakkor a kontinuitás, hisz hátoldalának kettős keresztje utalás a király példaképeként tekintett nagyapjára, III. Bélára. A dinasztia a folytatásban is jelen van, méghozzá a 13. század harmadik negyedére datálандó margitszigeti korona<sup>38</sup> másolatával, amely szegélydíszekkel az Árpád-kor záró szakaszán belüli művészi fejlődést is felvázolja a leveles növényi ornamentika mind naturalisztikusabbá váló megoldásával.<sup>39</sup> Az 1292-es, Buda nagypecsétjével ellátott, Vosk fia, Gergely által Péter vászonkereskedő házában a megvételét dokumentálandó adásvételi szerződés pedig a város megalapításának végső keretbefoglalásaként van jelen, egyszerűsmind lezárva e pontosan és szemléletesen végigkövethető művészettörténeti fejlődési folyamatot.

Kevésbé koherens összetételű, ám bizonyos szegmenseit tekintve mégis jól válogatott és pozicionált anyag szemlélteti az Anjou-kort is. Különös hangsúlyt kap itt a címerhasználat művészetbeli megnyilvánulása: példának okáért tanúi lehetünk két, a vízivárosi ásatások leleteiként előkerült 1370-es évekbeli sárgamázás kályhacsempe formájában az Anjou-címer eltérő magyar, illetve lengyel alkalmazásának. A szekció kulcsemléke azonban az a másolat, amely egy a budavári Szent György téren álló egykori kútból előkerült, magyar Anjou címeres kárpitról – a Károly Róbert pecsétjén látott analógia alapján feltehetőleg trónkárpitról – készült. E selyemkárpit<sup>40</sup> megkülönböztetett jelentőségével a további emlékeken látott heraldikai sajátosságokat

egészíti ki. A felületét kitöltő kétféle rutapajzsok egyikét ugyanis vörös-ezüst sávozás, a másikat lilomok töltik ki; utóbbi előtt pedig valamennyi mezőben egy-egy háromszor ormózott tornagallér<sup>41</sup> lebeg. Ami jelenlegi tudásunk szerint mindössze az országalmán, emellett Károly Róbert középpecsétjén, második és harmadik nagypecsétjén, valamint egy garasán szerepel. A bemutatott kárpit ezáltal válik kiemelten fontos részévé a kiállításnak, hisz a felsorolt koronázási jelvény, illetve a numizmatikai emlékek mellett egyértelmű formában képes közvetíteni elsődleges üzenetét: az Anjouk nápolyi ágának<sup>42</sup> magyarországi képviselőjét, amelynek a tornagallér alkalmazásával történő kinyilvánításához Károly Róbert egész uralkodása alatt ragaszkodott.

Az Anjou-szakasz másik fő műve a piliscsabai Madonna, amelynek a kiállításon belüli elhelyezése fontos kérdést vet fel. Lengyel–magyar kapcsolódási pontként történő bemutatása minden bizonnyal Łokietek Erzsébet személyével magyarázandó: akár személyes tulajdonából, akár donációja folytán,<sup>43</sup> de a szobor mindenképp az 1380-ban elhunyt királynén keresztül került az általa alapított óbudai klarissza kolostorhoz. Pontos művészettörténeti helye stílári és kompozicionális szempontból azonban nem a 14. századi lengyel, sokkal inkább a cseh művészet hatásterületén belül keresendő. Amint azt a katalógus is leírja, feltételezett prototípusa a Konopiště-i Madonna,<sup>44</sup> amely a piliscsabai Madonna közvetlen analógiájaként említendő, s a 14. század végi salzburgi szobrászat számára ugyancsak irányadónak bizonyult.

A piliscsabai Madonna-szobortól térnénk át a katalógus részben művészettörténeti szempontú szövegeinek elemzésére. Már a bevezetőben is volt róla szó, hogy a kötet specifikus művészettörténeti tanulmányt nem tartalmaz, de a közvetetten annak tekinthető, s az itt számba vehető, egyéb szemléletű munkák száma sem túl nagy. Az ok, amiért épp a piliscsabai Madonna kapcsán kezdünk foglalkozni ezekkel a szövegekkel, annak szemléltetése, hogy a tanulmányok az esetek döntő többségében megelégszenek a triviális művészettörténeti példák – sokszor tévesen – precedensértékűnek vélt említésével. Ennek megfelelően az ikonográfiai, stíluskritikai szempontok is rendre kimaradnak az elemzésekből, gyakorta még az egyes tárgyleírásokból is.

Példaként hozható fel mindennek alátámasztására a történész Stanisław A. Sroka *Buda és Pest középkori kapcsolatai Krakkóval* című tanulmánya.<sup>45</sup> E szövegben a Buda/Pest és Krakkó közötti középkori művészeti kapcsolatok ma már csupán homályosan látható mivoltának okát a források hiányában véli felfedezni – kissé túl is hangsúlyozva mindezt. Tudjuk ugyanis, hogy a jelenség nemcsak ebben

az esetben áll fenn, hanem lényegében a középkor egészére érvényes. Ezzel összhangban Sroka a művek felsorolásakor is inkább csak a legismertebb példák említésére vállalkozik: Veit Stosst megelőzően – egyébiránt rendkívül helyesen elsősorban a megrendelő oldaláról szemlélve – a Łokietek Erzsébet nevéhez fűződő krakkói Betlehem-szobrokat, valamint Hedvig királynő Wawel-beli feszületét idézi fel. Megemlíti továbbá I. Zsigmond lengyel király 16. század eleji krakkói várépítését is, amelynek előzményeként, a reneszánsz stílus forrásaként II. Ulászló magyar király budai építkezéseit nevezi meg, de nem pontosítja – ezt a következő tanulmányban Petneki Áron teszi meg helyette – megállapítását azzal, hogy Krakkóba, az erre a munkára Budáról érkező mesterekkel együtt jelentős mennyiségű vörösmárvány is érkezett Esztergomból.<sup>46</sup> A jelenség a 14–16. század folyamán kimondottan jellemző volt. Esztergomból 1515-ben szállítottak négy sírlapot Gnieznóba, egyet Włocławekbe (két további azóta elveszett) – valamennyit Johannes Fiorentinus munkájaként. Továbbá I. Ulászló lengyel király síremléke, illetve Szent Adalbert gnieznói tumbája kapcsán is felmerült a felhasznált vörösmárvány magyarországi eredete.<sup>47</sup>

A legismertebb emlék ebben a kontextusban III. Kázmér I. Lajos által 1370-ben megrendelt krakkói, vörösmárvány síremléke, amelyet Jacek Zienkiewicz *Királyi központ, egyházi központ, főváros. Krakkó a késő középkorban* című munkája részletesebb leírás vagy akár a felhasznált kőanyag említése nélkül ugyan, de közöl.<sup>48</sup> Pedig a vörösmárvány emlékek az egyik legfontosabb művészettörténeti kapcsolatoknak tűnnek a középkori Magyar és Lengyel Királyság közt. Ezen túlmenően is hiányzik viszont a tanulmányból a tágabb művészettörténeti értelmezésmód, így például a stíluskritikai módszer alkalmazása. Beszédes, hogy bár Zienkiewicz méltatja Lengyelország és Krakkó középkori falfestését, konkrét példával nem támasztja alá mondanóját. A lengyel–magyar középkori művészeti kapcsolatok kontextusában itt csak egy művet, nevezetesen Niepołomice III. Kázmér által emelt gótikus kápolnájának freskódíszét<sup>49</sup> említenénk, amely minden bizonnyal kapcsolatban áll az esztergomi várkapolna 1340 körüli falképeivel.<sup>50</sup>

További említésre érdemes – részben szintén ki nem mondott, részben ez esetben félreértelmezett – művészettörténeti vonatkozásokat tartalmaz Zienkiewicz *Új város születik. Krakkó alapítása* című munkája.<sup>51</sup> A kiaknázatlanság leginkább abban nyilvánul meg, hogy sem az 1257-es városalapítás, sem az egyházszervezés és a templomalapítások, tehát az egyházi épületek és berendezésük nem nyernek említést. Félreértelmezés pedig elsősorban

a koldulórendeknek tulajdonított művészettörténeti szerep elemzésekor érhető tetten. A szerző mint-ha önálló, egységes stílust tulajdonítana a ferences és a domonkos rendnek az általuk használt új építőanyag, a téglá, valamint az újszerűnek titulált építészeti formák alkalmazásából kiindulva. E ponton érdemes lett volna megemlíteni Andrej Grzybowski nevét, aki a 13. század harmincas és ötvenes éve közé datált egyhajós, nyújtott szentélyű, kolduló rendi templomokat a magyarországi és a lengyelországi építészet közös sajátosságának vélte.<sup>52</sup> Grzybowski leírása is jelzi ugyanakkor, hogy a kolduló rendi építészet sajátosságai nem a tagolás és a díszítőstílus, hanem elsősorban az elrendezés és a tagolás esetében mutatott mérték terén jelentkeznek.<sup>53</sup> Így tehát egy, Krakkó építészetét befolyásolni képes koldulórendi stílus éppúgy nem alakulhatott ki, mint Buda vagy Pest esetében sem.

A katalógus második felének a „Fénykor” fejezetét lefedő tanulmányai azonban művészettörténeti szempontból is előrevivőek; árnyaltabbak és sokrétűbbek. Itt már az a kérdés merül fel elsődlegesen, hogy hogyan kaphatott az esemény – a kiállított anyag egészére nézve – „középkor” megjelölést. (Ebből a szempontból az összkép még annak ismeretében is problematikus, hogy a bemutatásra szánt történeti korszak legnagyobb része valóban a középkornak felel meg.) Hisz a Michał Szczerba által írt *Krakkó fénykora* nagy részben épp a város reneszánsz művészetét dolgozza fel,<sup>54</sup> ebben az esetben ráadásul valódi művészettörténeti szempontokat, példának okáért a vörösmárvány síremlékek, illetve az egyéb művek által viselt stílusjegyek itáliai előképeit is figyelembe véve a feldolgozás során. De komoly reneszánsz vonatkozásokkal bír Magyar Károlynak a budai királyi rezidenciával, pontosabban rezidenciákkal foglalkozó régészeti tanulmánya is,<sup>55</sup> amely a közelmúltbeliek mellett a jövőben várható feltárások, kutatások esetleges alakulásával is hipotetikusán számot vet. Nagyon fontos nyomatékossásként jelenik itt meg, hogy II. Ulászló budai építkezései a Mátyás nevével fémjelzett korábbi munkálatokat *folytatták*, aminek fényében kissé különös az Ulászló-monogramos, Jagelló-címeres vörösmárvány baluszterpillérnek a kiállítás közös, lengyel–magyar szakaszában történő elhelyezése. Főképp, hogy a mű előzményeként a Mátyás budai palotaépítkezéséből származó, illetve Vácott az újkori székesegyház szentélykorlátjába másodlagosan befoglalt, egymással rokonítható törpepilléreket említhetjük, amelyek a király olyan jelvényeit is magukon hordozzák, mint a hordó. E budai és váci emlékek egyértelmű összefüggésben állnak a budavári ásatások során előkerült és a kiállításon is bemutatott, Mátyás, illetve Aragóniai



Beatrix emblémaival ellátott majolika csempékkel,<sup>56</sup> amelyek Magyarországon készültek. Az Aragóniai-címer ugyanakkor egy másik kiállított tárgyon, a király által Velencéből megrendelt serlegen is látható. Mindez egy fontos kérdésre, a Magyarországon külföldi mesterek által alkotott művek, illetve az import-tárgyak együttes jelenlétére hívja fel a figyelmet. A „reneszánsz” jelző általános mellőzésének az oka pedig talán arra a Jan Białostocki által megfogalmazott véleményre vezethető vissza, mely szerint a 16. században az „érett reneszánsz” alkotások az Alpoktól északra csupán rendkívül kis számban jelentkeztek, szinte elveszvéen „az építészeti késő gótikus óceánjában”.<sup>57</sup> A korszak lengyelországi all’antica alkotásai, mint például a krakkói Zsigmond-kápolna (1519–1533), majd’ egytől-egyig „import” művek. Az erekllyetartó-szerű épület művészettörténeti helyét érdemesnek tűnhet tehát az esztergomi Bakócz-kápolna, vagy a gyulafehérvári Lázói-kápolna felől vizsgálni. Annak ellenére is, hogy a reneszánsz stílus 16. századi közép-európai kibontakozása során tapasztalható „nehézségek” korántsem azonos arányban tűnnek fel a magyar és a lengyel művészet történetében.

A kiállításnak a török kor alkotta záró szakaszát megelőző, utolsó részében az ötvösművek dominálnak, minden bizonnyal a „Fénykor” periódusát reprezentálendő. Némi kronológiai zavarként merül fel ezen a ponton Szent László és Szent Kinga személye, különösen az általuk szolgáltatót témától idegen kupákkal, serlegekkel megtámogatva. Zárásképpen mégsem ezzel a csoporttal, hanem az egyébként úgyszintén jelentékeny és kvalitásos táblakép-anyaggal foglalkozunk, mégpedig nagyobb részt a kiállítótérben való prezentálásuk szempontjából. Általános tendenciaként jelenik ugyanis meg, hogy az egyes festmények nem a képzőművészeti kiállításokon megismert módon kerültek bemutatása. A felvonultatott anyag kiemelkedő fontosságú darabjai esetében gyakorlatilag sehol sem találkozunk kiemeléssel, megkülönböztetett elhelyezéssel. A Bártfai Madonna (1470) szinte elvesz a körülötte felhalmozott művek sűrűjében, ifj. Lucas Cranachnak a Jagelló-dinasztiát ábrázoló festményéhez (1565) hasonló módon. Marcin Kober 1583-as Báthory-portréjának – noha kölcsönzése nem kis eredmény – egyszerűen nem jutott elegendő tér a kiállítóteremben, nem csekély mértékben rontva ezzel a befogadás élményét.

Az a festmény pedig, amelynek katalógustételét is feltétlenül meg kell említenünk, nem más, mint Bernhard Strigel olajképe, II. Ulászló fogadalmi képe. A mű azt a devóciós jelenetet ábrázolja, amint Szent László a Madonna oltalmába ajánlja II. Ulászlót és gyermekeit, Annát és Lajost. Ezt a katalógus-

tétel pontosan le is írja, kiegészítve azzal, hogy az égi pártfogás minden bizonnyal a trónutódlás és az örökösödés házassági úton történő megvalósításának sikeressége miatt bizonyult fontosnak – az Annának Ferdinánd főherceggel, míg Lajosnak Habsburg Máriával kötött házasságára 1515-ben került sor. Néhány fontos szakirodalom felhasználásának hiányában azonban elvesztek egyes releváns részletek. Nem kerül említésre például a kép, pontosabban annak egy része, a Madonna a Napba öltöztetett asszonyként történő ábrázolása mint alapvetően antik gyökerekkel bíró ikonográfiai elem. A Szent Szűz ugyanis akképp jelenik meg a dinasztia tagjai előtt, ahogyan Augustus császárnak az Aracoelin a Megváltót mutatta meg a tiburi Szibilla.<sup>58</sup> Ennél is fontosabb felismerést tett a festmény kapcsán Urbach Zsuzsa, aki – a restaurálási munkálatokat, nem utolsósorban pedig komoly stíluskritikai és ikonográfiai összehasonlító elemzést követően – megállapította, hogy azon Szent László képmása valójában I. Miksa császár *kryptoportréja*.<sup>59</sup> Ennek, valamint annak a ténynek az ismeretében, miszerint Strigel a császár udvari festője volt, legalább hipotetikus jelleggel nyilatkozhatunk a katalógus által eldönthetetlenként nyitva hagyott kérdés ügyében: a festményt minden bizonnyal a dinasztikus kettős házasság szálait mozgató I. Miksa rendelhette meg II. Ulászló számára, méghozzá az esküvő évében, 1515-ben.<sup>60</sup>

A Budapesti Történeti Múzeum kiállítása épp egy jeles múzeumi esemény, a Szépművészeti Múzeum-beli Zsigmond-kiállítás<sup>61</sup> tizedik évfordulóján került megrendezésre. Ez a tény azért sem elhanyagolandó, mert Budapesten tíz éven belül láthattunk egy kiállítást, amely a középkori Magyar Királyságnak a korabeli cseh-, és egy továbbit, amely a lengyel művészettel való kapcsolatainak elemzésére teremthette volna meg az esélyt. A középkori művészet közép-európai összefüggéseit vizsgáló, tágabb értelemben vett regionális művészettörténet-írás – magyar, cseh, szlovák, lengyel egyaránt – még sok kiaknázatlan lehetőséget tartogat magában. Ezért is kár, hogy a két „esélyként” említett tárlat különböző okokból kifolyólag csak részlegesen válthatta be a hozzá fűzött reményeket. A Zsigmond-kiállítás esetében az egy időben zajló, szinte teljességgel egyező tematikát feldolgozó prágai seereg szemle, és a csehországi kölcsönzések bizonyára ebből fakadó, s nem éppen elegáns elmaradása (leszámítva a brnói cseh–magyar országcímert)<sup>62</sup> okán egy még komplexebb kiállítás jöhetett létre, amely a magyar–cseh kapcsolatok művészettörténeti problematikájára való specializálódás helyett a mélyebb, átfogó megismerés felé hagyta nyitva

az utat. Ami jelen kiállításon, a középkori lengyel kapcsolatok esetében pedig szemléletbeli okokból, tehát nem az egyes művek hiányában maradt el. De miért említjük mindezt a középkori cseh művészet relációjában?

Az itt megfogalmazott kérdéseink és javaslatunk valamennyi esetben a középkori – illetve reneszánsz kori – Lengyel és Magyar Királyság közt kitapintható művészettörténeti kapcsolatokat igyekeztek a kiállítás által biztosított keretek között vizsgálni. Ezeket a kereteket helyenként direkt tárgítottuk Lengyelországra és Magyarországra, mivel a tágabb összefüggések érzékeléséhez Krakkó és Buda, illetve Pest esetében talán érdemesebb távolabbról közelíteni. Korántsem átfogó, hanem pusztán egyes konkrét példák által alátámasztott jelenségeken alapuló elemzésünk eredményeképpen – a tárlat és a katalógusa által kifejtett véleménnyel összhangban – nem állapíthatunk meg mást, mint hogy a középkori művészet történetében hazánk és Lengyelország között valóban fontos kapcsolatok alakultak ki. Ezek azonban történeti, több ízben dinasztikus viszonyokra épülő háttérük ellenére sem voltak erősebbek vagy gyengébbek a cseh, az osztrák területek művészetével tanúsított rokonságnál. Úgy hisszük, a kiállítás ennek a ténynek a figyelmen kívül hagyásával, ha akaratlanul is, de

némileg tévútra vezette a történeti narratívát. Érzésünk szerint, a helyes sorrend megfordításával nem minden esetben a történeti és a művészettörténeti múlt vizsgálatát és értékelését követően alkotott véleményt a középkori Krakkó és Buda/Pest kapcsolatról, hanem ezt a – más egyéb szempontokból persze joggal – feltételezett jó kapcsolatot illusztrálta a művek felvonultatásával. A „jó kapcsolat” jelzős szerkezete azonban történettudományi nézőpontból sem tűnik kellőképp egzaktnak. Tudományos használhatatlanságának alátámasztása végett idézzük fel I. Lajos példáját, akit, illetve az általa régensként Krakkóban hagyott Łokietek Erzsébetet a lengyel nép finoman szólva sem kedvelte (talán ezért hiányzik jóformán teljesen Lajos alakja a kiállításról és a katalógusból). Idézhetnénk Mátyást is, akiről elítélő pamflet született a krakkói udvarban, vagy I. Rákóczi Györgyöt, lengyelországi hadjáratával.

E példák említésének korántsem az ünneprontás a célja. Csupán annak illusztrálása, hogy ezek a tények is az említett „közös út” részei. Amelynek a két nemzet közti kulturális kötelékek ugyanakkor szintúgy természetes, fontos és üdvös velejárói. Miattuk is örömteli, ha születnek közös kiállítások, s részint miattuk szükséges fokozottan koncentrálni azok tudományos alapjaira.<sup>63</sup>

Kovács Gergely

## JEGYZETEK

1 A Báthory–Sobieski Emlékkiállítás katalógusa. Szerk. Kossányi Béla. Budapest 1933.

2 Petneki Aron: Lengyel műkincsek magyar gyűjteményekben. Kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. Budapest 1978.

3 Dávid Katalin – Kovács Endre: A barátság ezer éve. Budapest 1978.

4 Közös úton. Budapest és Krakkó a középkorban. Kiállítási katalógus. Szerk. Benda Judit – Kiss Virág – Grazyna Lihonczak-Nurek – Magyar Károly. Budapest 2016.

5 Szilágyi János György: A kiállítás mint alibi. Holmi II. 1990, 833.

6 Lenkei Andorné: A Budapesti Történeti Múzeum kialakulása. Tanulmányok Budapest Múltjából XII. 1957, 495–496; K. Végh Katalin: A Budapesti Történeti Múzeum az alapítástól az ezredfordulóig. Budapest 2003, 14–16., 27–28.

7 Rostás Péter: A „szunnyadó múzeum”. Száz éve nyílt meg a fővárosi múzeum. Holmi XII. 2007, 1575.

8 Némethy Lajos: Óbuda romjai. Vasárnapi Újság, 1880. október 24. 703., idézi: Lenkei 1957 i. m. (6. j.) 500. – Az előzményekre l. még: Zsidi Paula: Rómer Flóris és Aquincum. In: Archaeologia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján. Szerk. Kerny Terézia – Mikó Árpád. Budapest 2015, 17–33.

9 Közös úton 2016 i. m. (4. j.) 99–105.

10 Divald Kornél: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1927, 41–64., 65–98; Péter András: A magyar művészet története. I. Budapest 1930, 15–45; Hekler Antal: A magyar művészet története. Budapest 1934, 42; A magyarországi művészet története. 4. jav. kiadás. Főszerk. Fülep Lajos. Szerk. Dercsényi Dezső, Zádor Anna. Budapest 1970, 48–98., 101–120.

11 Szermonostor gótikus kerengőjének szobrai, valamint az Árpád-kori művészettörténet-írás 1970-es évekbeli tudománytörténeti értékelése kapcsán ehhez l. Marosi Ernő: Szermonostor gótikus kerengőjének szobrai. In: A középkori Dél-Alföld és Szer. Szerk. Kollár Tibor. Szeged 2000, 107.

12 Közös úton 2016 i. m. (4. j.) 18.

13 Szilágyi János György: Pulszky Ferenc és a múzeum helyzete a 19–20. századi európai kultúrában. Magyar Tudomány XL. 1995, 913–918; Kovács Tibor: Pulszky Ferenc a Magyar Nemzeti Múzeum élén. Magyar Múzeumok III. 1997, 5–7; Szilágyi János György: Pulszky Ferenc (1814–1897). Ulixes Pannoniában. Enigma, 13. 2006. No. 47. 102–103.

14 Kovács Tibor: Fejezetek két évszázad múzeumtörténetéből. In: A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei. Szerk. Pintér János. Budapest 2002, 11–12. L. továbbá, újabb adatokkal: Debreczeni-Droppán Béla: Rómer

Flóris a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának élén. In: *Archaeologia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján*. Szerk. Kerny Terézia – Mikó Árpád. Budapest 2015, 35–75.

15 Sinkó Katalin: Nemzeti Képtár. In: *A Magyar Nemzeti Galéria évkönyve*, 2008. Budapest 2009, 33–34.

16 Sinkó 2009 i. m. (15. j.) 42.

17 Csehi Zoltán: Távlatok és teendők. Országos közgyűjteményeink jövőjéről. *Magyar Szemle* XVIII. 2009, 7–8. sz., 33–57.

18 Babits Mihály: A humanizmus és korunk. *Apollo* VI. 1937, 1–5. Közl.: Gál István: Babits Mihály. *Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*. Budapest 2003, 26.

19 Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban, 1458–1490. Szerk. *Farbaky Péter – Spekner Enikő – Szende Katalin – Végh András*. Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 2008, 228. (Gödölle Mátyás, Basics Beatrix)

20 Lux Kálmán: A budai Várpalota Mátyás király korában. Budapest 1920.

21 Szakács Béla Zsolt: *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*. Budapest 2006.

22 Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. Szerk. *Mikó Árpád – Takács Imre*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1994., vö. *Marosi Ernő*: Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. *Kunst und Architektur in Pannonien 1000 – 1541. Acta Historiae Artium* XXXVII. 1994, 328–345.

23 Kiemelendő, hogy az 1342-től használt első, illetve az 1363-tól használt második nagypecséten túl Nagy Lajos 1370-ben készült lengyel királyi pecsétjét is ismerjük. Ehhez l. *Takács Imre*: Királyi udvar és művészet Magyarországon a késői Anjou-korban. In: *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Szerk. *Takács Imre*. Budapest 2006, 75.

24 Magyarországi művészet 1300–1470 körül. Szerk. *Marosi Ernő*. Budapest, 1987. 487. (Wehli Tünde)

25 Közös úton 2016 i. m. (4. j.) 75.

26 Wehli Tünde: Az „Isztambuli Antifonale” iniciáléi. *Ars Hungarica* XVII. 1989, 103–110; *Czigler Mária – Dobszay László – Wehli Tünde*: Az Isztambuli Antifonálé I–II. Szerk. Szendrei Janka. Budapest 2002.

27 *Marosi Ernő*: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon. Budapest 1995, 32. vö. *Wehli Tünde*: Széljegyzetek a Képes Krónika elemzéséhez. *Buksz* X. 1998, 1. sz., 63.

28 *Marosi* 1995 i. m. (27. j.) 32.

29 Közös úton 2016 i. m. (4. j.) 18.

30 *Marosi Ernő*: A középkor művészete I. 1000–1250. Budapest 1997, 83.

30 *Entz Géza*: A középkori Magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatairól. *Művészettörténeti Értesítő* XVI. 1967, 242–243; *Tóth Melinda*: Árpád-kori falfestészet. Budapest 1974; 27–37; *Tóth Melinda*: Falfestészet az Árpád-korban. Kutatási helyzetkép. *Ars Hungarica* XXII. 1995, 141–142.

32 *Wehli Tünde*: Az Admonti Biblia. Budapest 1977. Az egyházi reformhoz és az Ottó-kori figurafelfogás örökségéhez l. *Hermann Fillitz – Werner Telesko*: Die Früh- und Hochromanische Monumentalmalerei. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 1. Früh- und Hochmittelalter*. Herausgeben von Hermann Fillitz.

München – New York – Wien 1998, 409, továbbá ezek magyarországi vonatkozásaihoz, így Feldebrő, illetve a Csatári Biblia kapcsolatához legutóbb l. *Marosi Ernő*: *A romanika Magyarországon*. Budapest 2013, 19–21.

33 *Otto Demus*: *Romanesque Mural Painting*. London 1970, 610.

34 *Lővei Pál*: A Stibor-síremlékek mestere. Budapest Régiségei XXXIII. 1999, 103–121; *Sigismundus rex et imperator* 2006. i. m. (23. j.) 347–348. (*Lővei Pál*); Mátyás-templom. A budavári Nagyboldogasszony-templom évszázadai (1246–2013). Szerk. *Farbaky Péter – Farbakyné Deklavy Lilla – Mátéffy Balázs – Róka Enikő – Végh András*. Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 2015, 134–135. (*Lővei Pál*)

35 *Lővei Pál*: A tömött vörös mészkő – „vörös márvány” – a középkori magyarországi művészetben. *Ars Hungarica* XX. 1992, 3–28.

36 A vörösmárvány hazai reneszánsz alkalmazásához l. *Mikó Árpád*: Rész és egész. A magyarországi reneszánsz kőfaragóműhelyek és kutatásuk. In: *Tanulmányok Koppany Tibor hetvenedik születésnapjára*. Szerk. *Bardoly István – László Csaba*. Budapest 1998, 209–214.

37 *Marosi* 2013 i. m. (32. j.) 45.

38 *Vattai Erzsébet*: A margitszigeti korona. Budapest Régiségei XVIII. 1958, 191–210; *Kovács Éva*: Species, modus, ordo. Budapest 1998, 123, 149, 265.

39 *Marosi Ernő*: A gótika Magyarországon. Budapest 2008, 25–26.

40 *B. Nyékhelyi Dóra*: Középkori kútletet a budavári Szent György téren. Budapest 2003, 50–59; *Takács* 2006 i. m. (23. j.) 75.

41 *Hegedűs András*: A tornagallér használata I. Károly király pecsétjein. In: *Megpecsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból*. Szerk. *Uő. Esztergom* 2000, 6–10. L. továbbá: *Szikszay Béla*: Az országalma Anjou-címere. *Művészettörténeti Értesítő* XLIX. 2000, 285–297.

42 *Charmaine Lee*: Avignon and Naples: an Italian Court in France, a French Court in Italy. In: *Avignon & Naples: Italy in France – France in Italy in the Fourteenth Century*. Ed. by Marianne Pade – Hannemarie Ragn Jensen. Roma 1997, 141–148.

43 *Marosi Ernő*: Erzsébet királyné Madonnája. *Ars Hungarica* XXV. 1997, 92.

44 Közös úton 2016 i. m. (4. j.) 168.

45 Uo. 23–30.

46 *Lővei* 1992 i. m. (35. j.) 13.

47 Uo. 11. Megemlítendő továbbá az ezzel megegyező külföldi vélemények is. Pl. *Alois Kieslinger*: Die nutzbaren Gesteine Salzburgs. Salzburg–Stuttgart 1964, 237; *Andrzej Fischinger*: Grabdenkmäler der Könige aus der Dynastie der Jagiellonen in Dom auf dem Wawel in Krakau. In: *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*. (kiállítási katalógus) Schallaburg 1986, 137; *Michał Wardzyński*: Foreign Marble and other Building Materials in Polish Renaissance and Baroque Sculpture during the Sixteenth and Seventeenth Century. In: *Actes du XIVe Colloque International de Glyptographie de Chambord*, 19–23 juillet 2004. Red. par J.–L. Van Belle. Braine-le-Château 2005, 524.

48 Közös úton 2016 i. m. (4. j.) 115–122.

49 *Gerhard Schmidt*: *Malerei der Gotik*. Bd. 2. Graz 2005, 234.

50 *Mária Prokopp*: Italian trecento influence on murals in East Central Europe particularly Hungary. Budapest

1983, 65. A magyarországi Anjouknak a falképek keletkezésében szerepet játszó, a lengyel művészettörténészek által előszeretettel hangsúlyozott hatását említi: *Marosi Ernő: A középkor művészete II. 1250–1500.* Budapest 1998, 164.

51 Közös úton 2016 i. m. (4. j.) 87–92.

52 *Andrej Grzibowski: Early Mendicant Architecture in Central Eastern Europe. The present state of research.* *Arte Medievale I.* 1983, 144. Idézi: *Marosi Ernő: A koldulórendi építészet Magyarországon.* In: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon.* Szerk. Haris Andrea. Budapest 1994, 39–62.

53 *Marosi* 1994 i. m. (52. j.) 46.

54 Közös úton 2016 i. m. (4. j.) 195–204.

55 Uo. 209–213.

56 *Mikó* 1998 i. m. (36. j.) 213.

57 *Jan Białostocki: Mannerism and 'Vernacular' in Polish Art.* In: *Walter Friedlander zum 90. Geburtstag.* Herausgegeben von Georg Kauffmann – Jan Białostocki. Berlin 1965, 47; *Jan Białostocki: Two types of international mannerism: Italian and Northern.* *Umění XVIII.* 1970, 107.

58 *Marosi* 2008 i. m. (39. j.) 58.

59 *Urbach Zsuzsa: Adalékok Miksa császár portré-ikonográfiájához.* *Művészettörténeti Értesítő XLIII.* 1994, 20; *Urbach Zsuzsa: Szent László a Madonna oltalmába ajánlja II. Ulászlót és gyermekeit.* In: *Habsburg Mária, Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521–1531.* Szerk. Réthelyi Orsolya – F. Romhányi Beatrix – Spekner Enikő – Végh András. Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 1995, 140–141. (I–4. sz.)

60 *Urbach* 1994 i. m. (59. j.) 19–25-öt idézve, a mű keletkezésének dátumaként az 1515-ös évet írja le: *Kerny Terézia: Szent László hódolata Szűz Mária előtt.* In: *Ghesaurus. Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára.* Szerk. Csörsz Rumen István. Budapest 2010, 528–529.

61 *Sigismundus rex et imperator* 2006 i. m. (23. j.)

62 *Takács Imre: Múzeumok válaszáton.* *Közgyűjteményekről a Zsigmond-kiállítás apropóján.* *Magyar Szemle XVII.* 2008, 11–12. sz., 100–125.

A szöveg megírása során nyújtott segítségéért köszönettel tartozom Bardoly Istvánnak és Lővei Pálnak.